

CENTRO Y PERIFERIA COMO FENÓMENO SOCIOLÓGICO EN ARTE: EL CASO DI TELLA

Antonio Garrido Moreno

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El presente artículo tiene la intención de reflejar un modelo de actuación frecuente en el arte contemporáneo de los últimos años aplicado a los sistemas artísticos de las áreas geográficas periféricas y su relación con el sistema canónico dominante internacional. Para ello se toma como ejemplo la actuación del Centro de Artes Visuales Di Tella de Buenos Aires, institución que en sólo un lustro logró modificar los criterios estéticos argentinos a través de un acelerado proceso de gestión cultural.

Palabras clave: arte, sociología, Buenos Aires, siglo XX, Centro de Artes Visuales Di Tella

ABSTRACT

This article describes a business model currently used in contemporary art over the last few years. It has been applied to other art forms in peripheral areas. The relationship of this model with the prevailing one at an international level will be also analyzed. For this purpose, the model implemented by the Center of Visual Arts Di Tella in Buenos Aires will serve as an example. This is an institution that, in only five years, successfully modified the aesthetic criteria in Argentina, due to an increasing involvement in cultural affairs.

Keywords: art, sociology, Buenos Aires, 20th century, Center of Visual Arts Di Tella

Una de las constantes sociológicas que tienen lugar en el arte contemporáneo, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo XX, es el cambio acelerado de los diferentes sistemas artísticos provocado por la importancia que adquieren los canales de difusión. Esto es aún más palpable en los sistemas periféricos, entendiéndolo por éstos los que además de poseer sus propias tendencias estéticas, son receptores de las estéticas dominantes generadas por los sistemas canónicos¹.

Durante la primera mitad del siglo pasado el esquema sistémico artístico ha gozado de una relativa situación de equilibrio a través de la cual la relación artista-obra-público mantenía una relación estable con el canal y el medio. En la segunda mitad del siglo la estructura sistémica

tiende hacia una desestabilización debido a la aparición de nuevos modelos en algunos de los componentes del sistema, especialmente el canal de difusión. Entre las posibles causas puede contemplarse la mayor presencia del museo institucional –público o privado– tras la proliferación del modelo “kunsthallen”, un tipo de museo que centra preferentemente su actividad en la programación de exposiciones temporales frente a la tradicional práctica de exhibición de las obras propias de un fondo permanente. La aparición de esta maquinaria de difusión institucional que no sólo actúa sobre un “arte del pasado” sino que, en ocasiones, es determinante en el “arte del presente” provoca un intenso movimiento dentro del esquema sistémico. El emisor (artista) pretenderá estar presente

en algunas de las exposiciones que se planifican en el nuevo museo. El mensaje (la obra) tiende a acomodarse al nuevo espacio. El receptor (público) tendrá acceso a unas propuestas más ambiciosas situadas en un contenedor adecuado y dotado con unos medios mejores. Por consiguiente, debido a ello, la crítica de arte se siente atraída hacia la nueva fórmula y los medios de comunicación encuentran en la oferta cultural institucional la noticia de mayor interés. En consecuencia estas modificaciones pueden convertirse en la causa principal de la aparición de una nueva situación sistémica que modifique a la anterior, creando las pertinentes tensiones en los distintos sectores del entramado artístico.

Un ejemplo histórico a través del cual queda evidenciada la aceleración y modificación del esquema sistémico es el ocurrido en Argentina, en la década de los sesenta, tras la apertura del Centro de Artes Visuales y Escénicas Di Tella de Buenos Aires, un modelo que puede servir de parangón con otras situaciones análogas que se producen en distintos lugares del planeta.

El desarrollo de una política cultural generada en el seno de una fundación privada argentina, el Centro de Artes Visuales Di Tella, basada en facilitar los medios a los jóvenes artistas –sin pretensión aparente de dictar normas–, así como el estímulo a la acción creadora y a los fenómenos emergentes, posibilitó la legitimación de las tendencias de vanguardia hasta unos límites que ampliaron los márgenes establecidos, dándole a dicha fundación vigencia y prestigio internacional. Durante su gestión, se vivieron las transformaciones que hicieron posible la introducción de nuevas formas de percepción y sensibilidad estéticas cuyas consecuencias han llegado hasta nuestros días, además de posibilitar la existencia de un espacio de confrontación determinante, en contacto con el público y la crítica². Además de ello también provocó el debilitamiento de las propuestas existentes en el panorama plástico argentino del momento.

Como consecuencia de la actuación del Centro de Artes Visuales las nuevas propuestas del arte conceptual se introducen tempranamente en la Argentina y la importancia de las experiencias desarrolladas en su seno radica en

la revelación de que, aún en su agotamiento, tuvieron el mismo sentido y la dirección que el arte moderno tomaba en el mundo.

Antecedentes

Los años cuarenta pueden considerarse como el momento de la Vanguardia Histórica Argentina, ya que en esta década aparecen dos focos artísticos de indudable originalidad y específicamente genuinos, el “Taller de Arte Mural” y el “Movimiento de Arte Concreto”, tendencias divergentes tanto en la forma como en el contenido del mensaje estético³. Su nacimiento se produce en 1944, y mientras el “Taller de Arte Mural” se fundamenta en una figuración de connotación social, el “Movimiento de Arte Concreto” se decanta abiertamente por la abstracción constructivista desposeída de cualquier atisbo narrativo.

El “Taller de Arte Mural” surge como consecuencia de la corta pero intensa estancia del muralista David Alfaro Siqueiros en Argentina y de su experiencia mural materializada en la obra “Ejercicio Plástico”, en 1933. El editor Natalio Botana, director del diario *Crítica* del cual Siqueiros fue columnista durante más de un año, a instancias del poeta Oliverio Girondo encarga al pintor la confección de un mural en los sótanos de su residencia de descanso de la localidad de Don Torcuato, próxima a Buenos Aires. David Alfaro Siqueiros materializa esa obra pidiendo la colaboración de los jóvenes artistas plásticos argentinos Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro.

La composición de “Ejercicio Plástico” se realizó de acuerdo con lo que Siqueiros describe como el “carácter dinámico” de la arquitectura del sótano (Fig. 1). La obsesión por el efecto cinético fue estimulada por la distorsión que provocaba la forma cilíndrica de la habitación en las figuras. Una distorsión que se incrementaba al ser observadas por un espectador en movimiento. Para conseguir dichos efectos perceptivos se marcaron varios puntos de perspectivas diferentes que paulatinamente “entraban” en el campo visual a medida que el espectador se desplazaba. De este modo Siqueiros investigó en la transformación que sufren los perfiles y los

volúmenes al ser observados desde diferentes distancias y direcciones.

El movimiento del espectador daba como resultado un efecto de calidoscopio que acentuaba el carácter dinámico de la composición. Se trataba del primer caso de elaboración práctica de lo que Siqueiros acuñó como "composición en perspectiva poliangular", una experiencia mural que se realizó sin bocetos previos. Al respecto, Siqueiros narraba así su experiencia:

Empezamos directamente sobre las paredes y recibíamos la influencia del espacio arquitectónico a medida que avanzábamos. Al estar en contacto permanente con su geometría, desarrollamos y reajustamos nuestra obra. Mediante una cámara de cine rompimos con la tradición de la reproducción fotográfica estática. Y en lugar de colocarla simétricamente frente a las partes que queríamos fotografiar, la mantuvimos en movimiento, siguiendo la trayectoria transitada lógicamente por un espectador. La cámara la usamos como si fuera el ojo de un espectador normal⁴.



Fig. 1. Mural "Ejercicio plástico" de Siqueiros.

Diez años más tarde los tres pintores argentinos que trabajaron con el muralista mejicano –Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino– junto a Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro fundan el "Taller de Arte Mural" y pintan la cúpula de Galerías Pacífico en 1944, el centro comercial más prestigioso de Buenos Aires instalado en un edificio de finales del siglo XIX proyectado a imagen y semejanza del Bon Marché de París (Fig. 2). La temática del conjunto mural se centraba en una alegoría sobre las fuerzas incontrolables de la naturaleza en tensión con los valores humanos. El grupo artístico se deshace en sólo cinco años pero deja una herencia importante. Por una parte se convierte en el punto de partida del desarrollo del muralismo en Buenos Aires que estará vigente durante los veinticinco años siguientes. En segundo lugar el colectivo se convierte en determinante para la evolución de la corriente plástica "Realismo Crítico", denominada así por el profesor Jorge López Anaya⁵. El "Realismo Crítico" se



Fig. 2. Grupo de "Taller de Arte Mural" ante el mural de Galerías Pacífico, en Buenos Aires. De izquierda a derecha: Berni, Castagnino, Urruchúa, Spilimbergo y Colmeiro.

inicia en los años treinta y se convierte en una de las corrientes autóctonas que más presencia tendrá en el arte argentino, siendo durante la década de los años cincuenta una opción vigente y en la que participarán muchos artistas fundamentales para la historia del arte del país latinoamericano del segundo tercio del siglo XX.

Por otra parte el "Movimiento de Arte Concreto" —contemporáneo, como ya se ha indicado, al "Taller de Arte Mural"— agrupó en el segundo lustro de los años cuarenta a artistas y poetas entre los que se encontraban Tomás Maldonado, Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley y Lydi Prati (Fig. 3). Todos coincidieron en la búsqueda de una estética científica, racional y abogaron por un arte no figurativo ni narrativo, diferenciándose así de la abstracción anterior argentina abanderada por Juan Del Prete y Emilio Pettoruti, que aún mantenía referentes narrativos en su pintura⁶. Para los artistas "concretos", el centro de interés tenía que ser desplazado hacia los elementos propios de la plástica. Sus integrantes defienden un arte objetivo, despojado de toda subjetividad y donde la noción de individuo quedaba anulada. La Asociación Arte Concreto-Invención se propuso hacer un arte activo, manifestado por formas geométricas carentes de todo simbolismo o referencia al mundo. Proclamaban que su obra debía de ser "una cosa real", que pudiera ser entendida y disfrutada por cualquier persona, sin importar su estrato social⁷. Estos planteamientos acercaron a los artistas argentinos a los movimientos internacionales derivados del constructivismo de la segunda mitad de la década de los cuarenta, herederos de las opciones históricas de los diferentes constructivismos europeos del período de entreguerras.

Años más tarde, el núcleo inicial de artistas seguidores del arte concreto se fragmentaría en dos grupos diferenciados: "Madí" y "Movimiento Perceptista". Estas dos vertientes a su vez, sufrieron sucesivas fragmentaciones, pero todas mantuvieron un antecedente en común en las teorías de Theo Van Doesburg y Bauhaus⁸.

En noviembre de 1945 se formó la "Asociación Arte Concreto-Invención" que se definió en favor de una estética científica que rechazaba la ilusión de la realidad creada por el arte tra-

dicional. En ella participaron Tomás Maldonado, Lidy Prati, Raúl Lozza, Enio Iommi y Alfredo Hlito, entre otros. En 1946, se publicó el "Manifiesto Invencionista".

Por otro lado, Arden Quin y Gyula Kosice formaron el "Movimiento Madí", en 1946, el cual se diferenciaba del "concretismo" más puro al plantear el rescate de cierta poética individualista que reivindicaba la fantasía y el humor. Las pinturas de los "Madí" fueron concebidas con marcos desiguales e irregulares que seguían los ritmos de la composición, convirtiéndose así en pioneros en el uso del soporte recortado que años más tarde retomaría Frank Stella en Estados Unidos durante la década de los sesenta. Esta postura no sólo fue una decisión formal, sino el intento de eliminar la forma tradicional del marco como ventana, lo cual suponía también la eliminación de todo lastre de concepción pictórica académica.

Las distintas facciones del "Arte Concreto" se disolvieron en los primeros años de la década de los cincuenta, pero su estética se convertiría en poco tiempo en la opción más avanzada del arte argentino de la primera mitad del siglo XX, siendo considerado historiográficamente como la vanguardia histórica del país austral⁹.

El panorama artístico argentino antes de Di Tella

Tras la desaparición del "Arte Concreto" durante los años cincuenta el panorama artístico en Buenos Aires se centraba en tres direcciones. Por un lado la continuación del "Realismo Crítico" que se consolidaba como una manera de expresión genuinamente latinoamericana, la evolución de las temáticas surrealistas abanderadas por artistas como Juan Batllé Planas o José Planas Casas, y por último, el conjunto de individualidades que situadas dentro de una figuración ecléctica tomaban sus fuentes de inspiración de los lenguajes de las vanguardias europeas y/o de la propia vanguardia del cono sur americano, entre ellos se pueden citar a Leopoldo Presas, Luis Barragán, Raúl Russo y Carlos Torrallardona, entre otros.

El contexto artístico —crítica, galerías y museos—, daba consenso oficialmente en el segundo lustro de los años cuarenta y en gran parte de los

años cincuenta a todo aquello que procedía de la evolución de los movimientos tradicionalistas. La mayor parte de la crítica de arte seguía con interés aquellas propuestas autóctonas del "Realismo Crítico" y las derivadas de la evolución de las vanguardias históricas europeas¹⁰. Frente a esta tónica general es necesario citar a un reducido sector de la crítica de arte que defiende las corrientes de la vanguardia de Arte Concreto argentino –Madí, Perceptismo, etc.– y que seguía con atención todo lo que se producía en el panorama internacional. La figura fundamental de esta facción minoritaria de la crítica reside en la persona de Jorge Romero Brest, quien desde la segunda mitad de los años cuarenta se configura como una personalidad decididamente encaminada a difundir las últimas tendencias del momento. Desde 1948 a 1955 dirige la revista cultural "Ver y Estimar. Cuadernos de crítica artística" (Fig. 4), una publicación en donde colaboran críticos de literatura y arte argentinos, tales como Cayetano Córdoba Iturburu y algunos intelectuales procedentes del exilio europeo, entre los que se encontraban los escritores españoles Rafael Alberti, Guillermo de Torre o Francisco de Ayala. Además de esta participación de intelectuales residentes en Buenos Aires se contaba con la colaboración de otros autores residentes en Europa tales como Sigfried Giedion, Bernard Berenson o Gino Severino. Al margen del círculo de autores de la revista "Ver y Estimar", también es obligado citar en esta nueva crítica de arte argentina a Rafael Squirru, uno de los escritores de arte más atentos al desarrollo de las últimas tendencias internacionales y argentinas.

Las principales galerías defensoras de los movimientos de la vanguardia argentina o extranjera durante la década de los cincuenta eran la Galería Van Riel y la Galería Bonino, la primera de ellas se convierte en pionera en la exhibición y promoción de las tendencias de Arte Concreto y Madí. La Galería Bonino se interesa por un abanico más amplio de opciones entre las que se encuentran las tendencias abstractas y figurativas más avanzadas del arte latinoamericano. El resto del galerismo de Buenos Aires se orienta hacia la promoción de artistas argentinos de estéticas más conservadoras o locales.

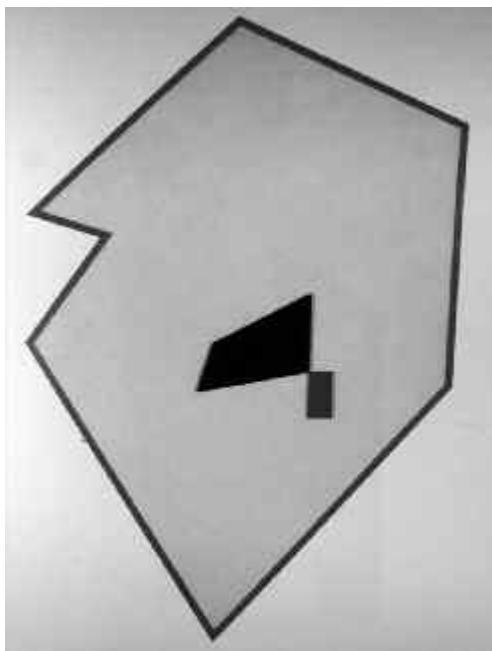


Fig. 3. Tomás Maldonado. *Sin título*, técnica mixta, 1945.

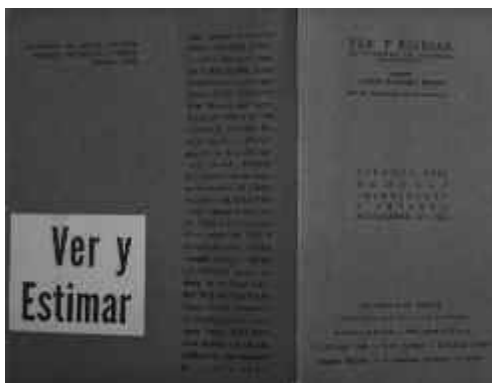


Fig. 4. Cubierta de la revista "Ver y Estimar", números 29 y 30, año 1952.

Los premios de artes plásticas más importantes existentes en Argentina entre 1940 y 1960 eran los promovidos por la Academia Nacional de Bellas Artes, siendo el Premio Palanza de pintura el más prestigioso de todos¹¹.

Durante los primeros años cincuenta el museo de arte más importante de la capital argentina era el Museo Nacional de Bellas Artes que abarcaba todo el abanico cronológico del arte moderno y contemporáneo.

En 1956 por iniciativa del crítico de arte Rafael Squirru, se crea el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con la misión de preservar, promover y difundir el arte del siglo XX argentino e internacional. Este museo se erige como la opción institucional más atenta a los cambios artísticos que se producían en el panorama contemporáneo. Aproximadamente en esas mismas fechas Jorge Romero Brest es nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes. En palabras de la historiadora María José Herrera, "... con Rafael Squirru fundador y director del Museo de Arte Moderno y Jorge Romero Brest en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes se organiza la avanzada de la modernización institucional receptiva a un arte nuevo, de vanguardia, acorde al proyecto general del país. Un arte que trascendiera nuestras fronteras, que rompiera con el aislamiento cultural de las décadas anteriores. Que fuera nuestro pero, a la vez, consonante con las tendencias más modernas de Europa y, ahora también, de los Estados Unidos"¹².

A finales de los años cincuenta se estaba produciendo un cambio en el sistema artístico argentino que, en poco tiempo, se convertiría en frenético debido a la aparición y desarrollo de nuevas instituciones durante la década de los años sesenta.

El comienzo del Instituto Di Tella

El 22 de julio de 1958 nacieron la Fundación y el Instituto Di Tella, en el décimo aniversario del fallecimiento del ingeniero Torcuato Di Tella quien, en diciembre de 1910, había fundado en sociedad con los hermanos Allegrucci una organización industrial y comercial dedicada a fabricar amasadoras mecánicas de pan. El éxito de la empresa alentó a sus dueños a expandir la acti-

vidad hacia otras áreas productivas (electrodomésticos, vehículos de automoción, etc.), formándose el complejo empresarial Siam-Di Tella.

La Fundación Di Tella recibía el diez por ciento de las acciones de la empresa, y distribuía la contribución anual al Instituto. El Instituto también recibía el apoyo de organismos nacionales y extranjeros del sector público y privado, entre ellos la Fundación Rockefeller y la Fundación Ford, estos últimos apoyos consecuentes con la política expansionista norteamericana en Latinoamérica en estos años.

Entre los fines sociales del Instituto Di Tella estaba la contribución no sólo para el desarrollo del arte y la ciencia en Argentina, sino también para recuperar la confianza en las posibilidades creadoras de la comunidad¹³.

El Instituto estaba integrado por el Centro de Artes Visuales (CAV)¹⁴, el Centro de Investigaciones Económicas, el Centro de Investigaciones Neurológicas, y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

La función del Centro de Artes Visuales era cooperar en la promoción y conocimiento de las artes, e intensificar la comunicación con centros similares nacionales y extranjeros.

Aunque el Instituto se crea en 1958, el CAV no tendría un programa definido ni una sede social específica hasta pasados unos años. En principio el CAV contaba con una colección de arte iniciada por Torcuato Di Tella y continuada por su hijo Guido, promotor de la Fundación. Dicha colección poseía interesantes obras de arte medieval, renacentista y barroco, las cuales serían complementadas con las adquisiciones de arte contemporáneo realizadas por Guido Di Tella, entre ellas pinturas de Picasso, Modigliani, Jackson Pollock, así como esculturas de Henry Moore y otros artistas de renombre internacional¹⁵.

El programa inicial del CAV contemplaba la posibilidad de contar con una futura sede estable que exhibiera la colección Di Tella y organizara exposiciones temporales, emulando los modelos museográficos "Kunsthallen" centroeuropeos. El CAV, al mismo tiempo que gesta un programa de actuación, decide organizar un premio anual para artistas nacionales e internacionales con la intención de que las obras pre-



Fig. 5. Jorge Romero Brest, director del Museo Nacional de Bellas Artes y, posteriormente, director del Centro de Artes Visuales Di Tella.

miadas pasarían a engrosar los fondos de la colección permanente.

Inicialmente se comenzó a trabajar en un espacio cedido por el Museo Nacional de Bellas Artes con el asesoramiento de su director, el crítico de arte Jorge Romero Brest (Fig. 5), quien ayudaría a Guido Di Tella y a Enrique Oteiza, presidente y director respectivamente del Instituto de Artes Visuales, a realizar la primera exposición pública de su colección en el citado museo. Aprovechando la exposición se publicaron y difundieron los principios básicos del programa del CAV, entre los cuales conviene resaltar los de contribuir a la promoción y difusión de las artes, y desarrollar contactos con centros similares de otros países.

El premio Di Tella contaba con la dotación de una beca de estudios en el extranjero y una exposición individual para el ganador en un museo estadounidense o europeo. Se pretendía con ello el aumento de experiencia del artista así como su relación con galerías de arte y críticos del país seleccionado para la estancia¹⁶.

Para el premio se invitaron como miembros del jurado a críticos internacionales, entre los que para la función de primer asesor se nombra a Lionello Venturi y, tras su fallecimiento, a Giulio Carlo Argán, quien quedaría como asesor principal del CAV. De esta manera se pretendía situar a Buenos Aires como una de las principales capitales del arte contemporáneo mundial y, junto a Sao Paulo, la más importante de Latinoamérica.

En 1960 se organiza y celebra el Primer Premio Torcuato Di Tella, únicamente para artistas argentinos, en el espacio del Museo Nacional de Bellas Artes. El jurado seleccionado estuvo integrado por el crítico de arte italiano Lionello Venturi, el director del Museo Nacional de Bellas Artes Jorge Romero Brest y el pintor informalista argentino Mario Pucciarelli.

La siguiente convocatoria del premio, celebrada nuevamente en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1961, amplía sus bases para invitar a artistas de nacionalidad uruguaya y chilena, con lo que se conseguía ampliar el ámbito del certamen a los países del cono sur americano y, por lo tanto, teniendo el evento un carácter internacional latinoamericano.

La tercera edición del premio tendría una doble convocatoria, la nacional y, por primera vez, otra de carácter internacional. En esta ocasión el certamen será exclusivamente de escultura y se redactan unas cláusulas que contemplan la invitación de artistas extranjeros a través de las galerías de arte que los representan, mientras que a los artistas argentinos se les convoca individualmente tras una selección previa. En cuanto a la composición del jurado se contempla la participación de miembros pertenecientes a la crítica de arte internacional. En el desarrollo del certamen se opta por hacer una preselección realizada por Guido Di Tella y Oteiza con la ayuda de Jorge Romero Brest y el asesoramiento de los críticos de arte argentinos Cayetano Córdoba Iturburu y Rafael Squirru. El hecho de contar este tercer certamen de una promoción internacional hizo que la mayoría de los artistas participantes en la Bienal de Venecia de este año se sintieran atraídos para participar en la exposición del Premio de Escultura Di Tella. Toda esta estrategia del CAV tenía como principal objetivo

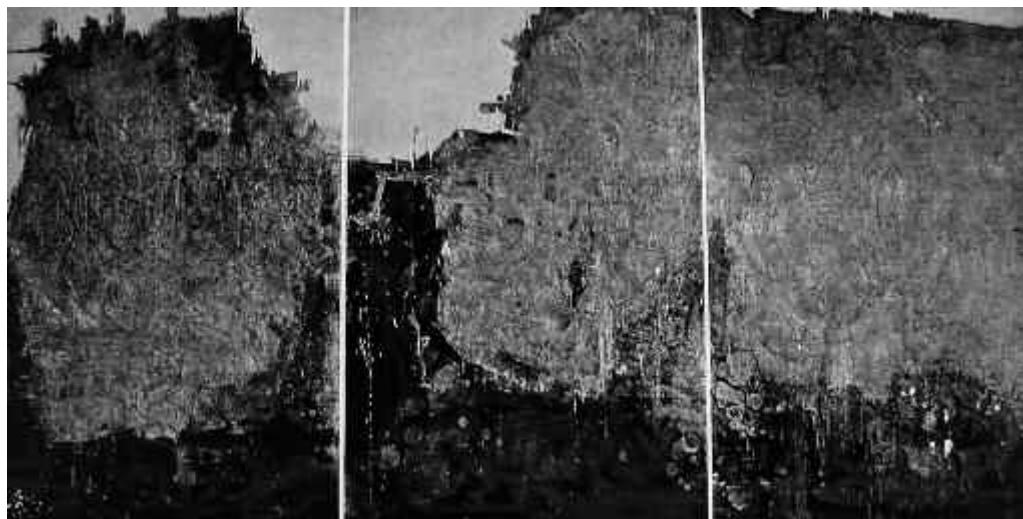


Fig. 6. Mario Pucciarelli. "De Profundis", técnica mixta sobre lienzo, 1960.

producir un fuerte impacto internacional que convirtiera al centro y a Buenos Aires como un foco emergente del arte.

El éxito del tercer certamen propició la búsqueda de una sede propia y estable para el CAV. La atención de los responsables se concentra en el punto más céntrico de Buenos Aires, en la calle Florida junto a la Plaza San Martín donde se encontraban las oficinas alquiladas por la empresa Siam Di Tella, que por su superficie y situación se convertían en el lugar más adecuado para desarrollar sus actividades. En 1963 se desalojan las oficinas y se trasladan a otro inmueble para, a continuación, realizar una reforma proyectada por los arquitectos Bullrich & Testa con la idea de tratar de atraer y albergar a un público numeroso. Se cuidaron los detalles en la decoración y el diseño, ya que para la dirección del Instituto tanto el diseño gráfico como el industrial eran consideradas disciplinas totalmente integradas dentro de la creatividad artística.

En el edificio de la calle Florida además del CAV se emplazó la sede del Centro de Experimentación Audiovisual y un teatro, con lo cual el inmueble se convertía en una importante locomotora cultural situada en el corazón de Buenos Aires.

Debido a las restricciones institucionales y la escasez de medios económicos del Museo Nacional de Bellas Artes y a las insinuaciones recibidas por la dirección del Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest —hasta ahora director de dicho museo—, pone a disposición su cargo y ofrece sus servicios al CAV, para ser finalmente nombrado director¹⁷. El cambio a la nueva sede social y el nombramiento de Romero Brest como responsable de la dirección aceleró la dinámica de un centro que, a partir de estos momentos, se convertía junto al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) en el polo de influencia más importante de las nuevas corrientes artísticas internacionales en Argentina. No obstante la dinámica del MAMBA decae en estos años cuando su fundador y director, el crítico Rafael Squirru se traslada a Norteamérica, lo que provoca que el CAV se convirtiera en el principal motor de las últimas tendencias artísticas en Buenos Aires.

La nueva sede se inaugura el mes de agosto de 1963 con el Premio Internacional que, en esta ocasión, admite en sus bases a todas las disciplinas de las artes visuales salvando así la limitación que suponía un certamen exclusivo de escultura, como se había planteado el año anterior.



Fig. 7. Clorinda Testa. "Sin título", técnica mixta sobre lienzo, 1961.



Fig. 8. Marta Minujín. "¡Revuélquese y viva!", 1964.

El procedimiento de la edición nacional del premio Di Tella generaba una acelerada dinámica denominada por algunos críticos del momento como "vanguardias en el vacío" en donde cada grupo desplazaba a otro rápidamente, todo ello orquestado y supervisado por Jorge Romero Brest.

En 1960 se premia el informalismo en la figura del argentino Mario Pucciarelli quien, a raíz del premio, disfruta de una beca en Roma que le dará la opción de quedarse a residir definitivamente en la ciudad italiana (Fig. 6). En 1961 el premio se otorga al arquitecto y pintor informalista Clorindo Testa¹⁸, quien por esos años realizaba una pintura en la que utilizaba únicamente los blancos y negros (Fig. 7). El premio de escultura de 1962 recae en la obra presentada por Gyula Kosice, autor del manifiesto del movimiento Madí y, por lo tanto, un abanderado de la vanguardia argentina de los años cuarenta. El premio de 1963, ya celebrado en la nueva sede del CAV de la calle Florida de Buenos Aires, se concede a Luis Felipe Noe, un joven artista que puede considerarse como uno de los primeros integrantes de la nueva figuración en Argentina.

Más sorprendente y polémico puede considerarse el premio nacional de 1964 concedido a

Marta Minujín con la obra "¡Revuélquese y viva!", que exhibía unos colchones retorcidos y pintados con bandas de vivos colores, en clara alusión a una fusión entre el Pop Art y el arte objetual, convirtiéndose en un elemento provocador tanto desde el punto de vista plástico como conceptual (Fig. 8). La obra premiada de Minujín conseguía potenciar su provocación junto a la propuesta "Integralismo. Biocosmos n° 3", de Emilio Renart, autor en quien recae el Premio Especial instaurado a partir de esta edición (Fig. 9). "Integralismo. Biocosmos n° 3" se trataba de una obra de planteamiento objetual con implícitas connotaciones sexuales que cayeron como una bomba dentro del sector artístico conservador y el público de Buenos Aires.

El Premio Di Tella de 1965 se concede a "Kannon", de Carlos Silva, una propuesta de claro matiz geométrico que apunta en una dirección próxima al minimalismo. El Premio Especial se concede a Luis Alberto Wells con "Plutot", un objeto pop lleno de color inspirado en la estética de Rauschenberg.

En 1966 se decide ampliar el número de premios a tres. Además de los ya establecidos primer premio y especial se crea un segundo premio. En esta ocasión el primero recae en la

obra pop "Margaritas" de Susana Salgado, el segundo se otorga a Dalila Puzzovio con "¿Por qué son tan geniales?" un cartel abiertamente pop en el que en el título se hace una pregunta similar a la que Richard Hamilton sugería en su collage de 1956 (Fig. 10), "¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?". El premio especial se concede a David Lamelas con "Prolongación de una cantidad limitada de espacio" obra realizada con materiales industriales y neones que abría abiertamente el paso a las opciones minimalistas dentro del panorama argentino y que podía contemplarse como el relevo con la vanguardia autóctona Madi.

El Premio Di Tella introduce en el corto espacio de tiempo de tres años, de manera exultante para unos y traumática para otros, las últimas tendencias europeas y americanas del momento, otorgando el premio de manera sucesiva a tres tendencias diferentes surgidas en los últimos quince años –Informalismo, Nueva Figuración y Pop Art– así como las nuevas propuestas emergentes –Minimal Art y Conceptual Art–.

En este sentido es muy gráfica la afirmación del impulsor del CAV, Guido Di Tella al referirse a la experiencia realizada en el centro durante la primera mitad de los años sesenta y a la aceleración experimentada por la evolución del arte en Argentina en el siglo XX: "Hicimos impresionismo cuando éste había terminado en Europa; hicimos Cubismo un par de décadas más tarde, pero hicimos arte geométrico poco después y algunos dicen que un poco antes que en Europa; Informalismo dos o tres años después y el movimiento Pop dos o tres horas después"¹⁹.

Los artistas internacionales premiados y aquellos otros invitados para formar parte en las exposiciones de las diferentes ediciones del Premio Di Tella, contribuían a reforzar el criterio de las obras argentinas designadas como ganadoras. Entre los artistas extranjeros invitados figuraban Antonio Saura, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Sol Lewitt, Robert Morris, etc.

La repercusión de esta dinámica en el sistema artístico argentino fue explosiva, especialmente en el ámbito de la crítica de arte, ya que existía una falta de consenso absoluto, pues la mayor parte de los críticos no estaban lo sufi-

cientemente informados para analizar lo que estaba sucediendo en el CAV. Asimismo, el público asistente a las exposiciones de las diferentes ediciones de los premios se escandalizaba con algunas de las propuestas, que eran percibidas como vulgares y obscenas, y en su mayor parte incomprensibles. Por otra parte un buen número de los artistas consolidados en las décadas de los cuarenta y cincuenta por las instituciones argentinas se sentían desplazados ante el emergente discurso de modernidad que, en la opinión de muchos de ellos, fue introducido "contra natura" y que los imposibilitaba a participar en las exposiciones del centro al ser tachados como conservadores.

El Premio Palanza de pintura otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes, el más importante en Argentina hasta la fecha, quedaba empalidecido paulatinamente por las sucesivas ediciones del Premio Di Tella.

Para neutralizar la confusión que los premios Di Tella estaban causando en la mayor parte de la crítica y el público, la dirección del CAV planifica un programa de exposiciones temporales, en esa temporada, encaminado a satisfacer a los diferentes sectores. El criterio expositivo consistía en la alternancia de exposiciones históricas tales como la antológica del pintor uruguayo Joaquín Torres García o la titulada "150 grabados de Picasso". Junto a ellas se programaron otras que suponían la presentación de artistas argentinos que habían triunfado en Europa, entre las que se puede citar la muestra de Julio Le Parc de 1967, celebrada inmediatamente después de su participación en la Bienal de Venecia. En otros casos no se duda en programar exposiciones como "Arte virreinal" o "Toulouse Lautrec", para atraer a la clase alta conservadora de Buenos Aires.

La única exposición que se programa sobre artistas de la generación de los años cincuenta fue la de Antonio Berni, único representante rescatado por la nueva ola de modernidad que suponía el CAV, seleccionado principalmente por haber obtenido el gran premio de grabado de la Bienal de Venecia de 1962, en la que Jorge Romero Brest participaba como miembro del jurado. La exposición de Antonio Berni trataba de justificar la ausencia en la programación del

CAV de una generación de artistas desatendidos por el fenómeno Di Tella. A pesar de esta exposición "conciliadora" no pudo evitarse el intenso abismo creado entre los artistas argentinos de los cincuenta y los emergentes de los sesenta, los primeros silenciados por el CAV y los segundos intensamente promocionados por sus gestores. Pero a pesar de esta promoción de la modernidad, también los artistas jóvenes favorecidos por su difusión caían en la trampa del acelerado cambio de las tendencias artísticas que se estaba produciendo en Buenos Aires, tan voluble como el mundo de la moda. De hecho puede afirmarse que la "gloria" del Informalismo argentino solo duraría dos años y la de la Nueva Figuración uno, siendo engullidos en breve plazo de tiempo por el Pop Art y las opciones conceptuales y minimalistas. Los artistas promocionados por el CAV no repetían exposiciones, ya que quienes ganaban un premio no podían ser seleccionados para las ediciones posteriores de los premios nacionales Di Tella, lo que indicaba que no se apostaba por la consolidación de un determinado colectivo estético de artistas, sino que lo que se buscaba fundamentalmente era la introducción de las tendencias emergentes en Europa y Estados Unidos con la clara intención de crear un importante foco de arte contemporáneo en el cono sur americano y, específicamente, en la ciudad de Buenos Aires.

La situación del CAV a mediados de la década de los sesenta queda perfectamente reflejada en algunos autores:

...el núcleo del Di Tella consistía en un pequeño grupo de exquisitos, involucrados en todo, principalmente los artistas mismos y su camarilla —el mundo artístico es en todas partes un pueblo chico y los artistas forman cenáculos y escuelas—, un grupo más amplio dedicado al trabajo del Instituto, que más tarde formaría la asociación de Amigos del Instituto (unas dos o tres mil personas), un grupo más amplio de asistentes regulares (hasta veinte mil personas por mes) y un público más amorfo que iba "a ver que pasaba" y asistía a las muestras más importantes y se escandalizaba de vez en



Fig. 9. Emilio Renart. "Integralismo. Biocosmos nº 3". 1964.



Fig. 10. Dalila Puzzovio. "¿Por qué son tan geniales?". 1966.

*cuando. El Centro también se identificó cada vez más con la cultura juvenil de los años 60...*²⁰.

Desde 1965 hasta el momento en que el CAV cierra definitivamente las puertas de su sede de la calle Florida, debido a la quiebra de la empresa Di Tella en mayo de 1970, se realizan cada vez más exposiciones de arte conceptual, happenings y acciones culturales de amplio calado social que se enfrentaban abiertamente al nuevo régimen político argentino denominado "Revolución Argentina" que sube al poder en 1966 y que será el preámbulo de la Dictadura Militar de Jorge Rafael Videla, en 1976.

Un buen ejemplo de estas acciones es la exposición "Experiencias '68", que ponía fin a un ciclo de la práctica vanguardista que intentaba plantear el problema de la creación en términos extremos. Romero Brest justificaba la exposición expresando lo siguiente:

*Fueron convocados un grupo de doce artistas jóvenes que coincidían en el espíritu destructor de la obra artística tradicional. [...] Convocamos a los contempladores a relacionar imagen y concepto. Y a comprobar que, pese a las diferencias entre estas experiencias y lo que tradicionalmente se ha llamado obra de arte, la relación persiste. Que si la obra de arte, como cosa, tiende a desaparecer, según lo vengo sosteniendo desde hace años no desaparecerá el arte, el cual solamente, cambiará de aspecto*²¹.

En una época sitiada políticamente, el Instituto sufrió los embates de una fuerte represión gubernamental originada por la persecución de un régimen que no se dirigía solamente a las manifestaciones culturales vinculadas con la izquierda o la vanguardia política, sino a toda forma de creación intelectual o artística que escapara a las formas preexistentes.

Particularmente en "Experiencias '68" las autoridades llevaron a juicio al director del Instituto por atentar contra la moral y las buenas costumbres e incurrir en desacato contra la investidura presidencial por los "grafitis" de autor anónimo que aparecieron pintados en el

interior de la propuesta de Roberto Plate, "El baño" (Fig. 11). El trabajo de Plate fue clausurado, las autoridades colocaron en la entrada de su "experiencia" cintas judiciales impidiendo el paso e instalaron policías que vigilaban día y noche para que no fuera violentada la puerta de acceso. Como respuesta a esta intervención gubernativa, los artistas participantes retiraron sus obras en señal de protesta, destruyéndolas frente al CAV. En un comunicado público manifestaron que "... no es la primera vez que la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética"²². Sin dudas hasta en el campo social el CAV estaba en sintonía y reproducía, a escala latinoamericana, los movimientos estudiantiles que ese mismo año tenían lugar en París, en mayo de 1968.

El Di Tella analizado por sus protagonistas a través de las fuentes

Tras haber pasado más de cincuenta años de la creación del CAV algunos de los participantes y observadores argentinos han reflejado opiniones que pueden servir como una aportación más a todo lo anteriormente expuesto. Entre los testimonios seleccionados se incluyen varios extraídos de diferentes publicaciones argentinas, entre los cuales figuran algunos de los protagonistas de la experiencia del CAV: Guido Di Tella, Presidente de la Fundación Di Tella; Jorge Romero Brest, director del CAV; Marta Traba, crítica de arte; Josefina Robirosa, artista plástica; y Andrea Giunta, historiadora del arte de la Universidad de Buenos Aires.

Guido Di Tella, Presidente de la Fundación Di Tella: "Queríamos transformar a Buenos Aires en una de las capitales de arte del mundo. Obviamente era una idea muy ingenua, pero forma parte de una tradición cultural argentina muy especial. Retrospectivamente, yo creo que un enfoque más modesto habría sido más adecuado. [...] Yo critico mucho mi propia actitud de no haber pensado más toda la estrategia, en cuanto a cómo crear una institución modernizadora, a cuán modernizadora puede ser una institución, y a cuáles son las limitaciones de una vanguardia institucionalizada. Uno puede



Fig. 11. Roberto Plate. "El baño". 1968.

preguntarse cuán vanguardista puede ser el arte institucional en una provincia del mundo como Buenos Aires con un gobierno militar en el poder. Pero, desde luego, en mi autocrítica soy un poco ambiguo. Si nos hubiéramos atenido a una línea más tradicional, con una galería principal y una proporción menor de actividades auxiliares, habría sido mucho menos excitante, el impacto en la cultura local habría sido menor, aunque hubiéramos podido continuar hasta hoy"²³.

Jorge Romero Brest, director del CAV: "Una de las cosas curiosas es que no se formó un grupo del Di Tella, porque yo no soy nada cacique; se formó algo más interesante: se formó el público del Di Tella. [...] No fueron los críticos, no fueron los artistas; calculo que (el grupo Di Tella) serían diez mil personas..."²⁴.

Marta Traba, crítica de arte: "Buenos Aires tiene otras servidumbres. La más visible, al comienzo de la década (de los sesenta), es la

servidumbre a la moda. Esa va aparejada con una segunda obediencia, la búsqueda de lo escandaloso e impactante. Una tercera es la sumisión a las reducidas elites vanguardistas, sostenidas por la frivolidad creciente de los semanarios. Una cuarta, derivada de la tercera, es la sumisión a la juventud y el pavor de envejecer. [...] (En el Di Tella)...al principio los artistas son mucho más interesantes que después, cuando promueve la primera generación: Mac-ció, Noe, Deira, De la Vega. Hay en ese grupo una fuerza, una especie de potencia que se liquidó después, porque el Di Tella es muy castrador; es castrador, porque no seguía con los artistas, no los sigue; el artista no puede todos los años inventar una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una forma artística. Igual que en los Estados Unidos, el Di Tella inventó la estética del deterioro, se consume una cosa y después tienes que cambiarlo. Fue una especie de horno crematorio. Salió una generación y no la

dejaron expandirse porque tenía que aparecer otra cosa. [...] Lo tremendo del Di Tella era que era completamente a-histórico. Lo que me da tristeza del Di Tella es que creo que había un grupo estupendo de gente, creo que pudieron haber hecho una transformación del ambiente pasivo, que no resultó porque se descolocaron. [...] En la década de los sesenta el Di Tella tuvo todo el poder para calificar o descalificar a los artistas”²⁵.

Josefina Robirosa (artista plástica): “En la época del Di Tella, en los años ‘60, éramos nada más que dos mujeres, Marta Minujín y yo. Tratábamos de sobrevivir en una selva de hombres. [...] Quien decidía todo, que se exponía y qué no, era Romero Brest, quien creía que si una cosa era nueva, era buena o no. Yo llegué muy pronto a la convicción de que Romero Brest no sabía nada de pintura. Pero nadie se animó a revelarle esa verdad. Así fue la historia. No dejes que nadie te engañe y te diga otra cosa”²⁶.

Andrea Giunta (Historiadora del arte): “Conocemos el resultado final de este ambicioso proyecto colectivo. Buenos Aires no logró, pese a que en verdad tuvo elementos para pensar que era posible, formar parte del circuito

que entonces –y aún en estos tiempos de globalidades– definen los “centros” de la vanguardia de Occidente”²⁷.

Las reacciones sobre lo que supuso el Instituto Di Tella en Argentina fueron muy variadas y en sí mismas contienen un buen abanico de posiciones sobre sus consecuencias.

El debate abierto por el fenómeno Di Tella no ha sido un caso aislado y puede ponerse en paralelismo con otras muchas experiencias públicas y privadas desarrolladas en otros lugares del mundo. La historia del Instituto argentino es un buen ejemplo de una manera de actuar en la promoción artística de los últimos cuarenta años en la que los diferentes componentes del sistema –museo, crítica, artistas, público, etc– confluyen en una determinada dirección que, como resultado, genera la evolución y el cambio de las estéticas en el campo del arte. Cambios que inevitablemente provocan el desplazamiento de los elementos sistémicos artísticos desde el centro hacia la periferia convirtiéndolos en epígonos y, a su vez, puede dar cabida a que determinados elementos sistémicos periféricos emergentes ocupen el lugar central que se ha liberado”²⁸.

NOTAS

¹ EVEN-ZOHAR, I., *Polysystem studies*, Durham, Duke University Press, 1990.

² CATÁLOGO, *Premio internacional de escultura Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1962.

³ CORDOBA ITURBURU, C., *80 años de pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

⁴ GIUDICI, A., “La medusa de la discordia: obra maestra de Siqueiros”, en *El Arca*, nº 47-48, diciembre 2000, Buenos Aires, 2000, pp. 44-47.

⁵ LÓPEZ AYALA, J., *Historia del*

arte argentino, Buenos Aires, Emecé, 1998.

⁶ MALDONADO, T., *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

⁷ LAURÍA, A., “Arte abstracto en Argentina. Intermitencia e instauración”, en *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.

⁸ Max Bill, integrante de Bauhaus, residió en Argentina algunos años y se convertiría en figura fundamental para la implantación de la vanguardia argentina abanderada del arte concreto.

⁹ VV.AA., *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

¹⁰ HERRERA, M.J., *Pérez Celis: encontrar en los orígenes*, Buenos Aires, 2000.

¹¹ VV.AA., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

¹² HERRERA, M.J., *Opus cit.*

¹³ DI TELLA, G. y otros, *América latina: de la marginalidad a la inserción internacional*, Madrid, Fundación CIPIE, 1993.

¹⁴ A partir de ahora al referirnos al Centro de Artes Visuales Di Tella lo haremos a través de su abreviatura CAV.

¹⁵ En la actualidad estos fondos

de la colección Di Tella se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

¹⁶ Es recomendable la consulta de los diferentes catálogos editados con motivo de las diferentes convocatorias del Premio Di Tella, cuyas referencias se citan en la bibliografía adjunta. En ellos se reflejan visualmente los acelerados cambios artísticos que se producen tan solo en las cinco primeras ediciones del premio. CATÁLOGO, *Premio internacional de escultura Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1962. CATÁLOGO, *Premio internacional de pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1963. CATÁLOGO, *Premio nacional e internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, Ins-

tituto Torcuato Di Tella, 1964. CATÁLOGO, *Premio nacional e internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1965. CATÁLOGO, *Premio nacional Instituto Torcuato Di Tella*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1966. CATÁLOGO, *Premio internacional Instituto Torcuato Di Tella 1967*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1967.

¹⁷ ROMERO BREST, J., *Arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

¹⁸ Clorindo Testa había sido coautor del proyecto del CAV.

¹⁹ KING, J., *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

²⁰ Ibidem.

²¹ ROMERO BREST, J., *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.

²² Ibidem.

²³ KING, J., Opus cit.

²⁴ ROMERO BREST, J., *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.

²⁵ KING, J., Opus cit.

²⁶ Ibidem.

²⁷ GIUNTA, A., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²⁸ La contribución de la teoría de los polisistemas I. Even-Zohar a una teoría del canon literario aplicada al canon artístico contempla este tipo de situaciones sistémicas.